

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
CURSO DE LETRAS-TRADUÇÃO

Diálogos socioculturais:
Uma investigação sobre a tradução de dialetos
Volume I: o projeto

Márlon Naves Burjack

Brasília
Julho de 2014

MÁRLON NAVES BURJACK

Diálogos socioculturais:

Uma investigação sobre a tradução de dialetos

Trabalho apresentado ao curso de Letras-Tradução da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Letras-Tradução.

Orientadora: Prof^ª Dr^a Alessandra Ramos de Oliveira Harden

Brasília

2014

MÁRLON NAVES BURJACK

Diálogos socioculturais:

Uma investigação sobre a tradução de dialetos

Trabalho apresentado ao curso de Letras-Tradução da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Letras-Tradução.

Aprovado em: / /

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Ramo de Oliveira Harden

Orientadora

Prof. Dr. Hans Theo Harden

Avaliador

Prof. Bruno Carlucci

Avaliador

RESUMO

A variação linguística é um tema de importância para a literatura e a tradução devido as suas possibilidades e interdisciplinaridade. No Brasil existe uma tendência ao apagamento do dialeto durante o processo tradutório. Desse modo, faz-se no presente trabalho um estudo sobre variação linguística e tradução de dialeto, abordando alguns conceitos necessários para entender quais fatores sociolinguísticos estão envolvidos na variação linguística e em sua tradução. Depois são apresentadas várias estratégias possíveis para tradução desse elemento literário. Então demonstro como a tradução de dialeto vem sendo feita no Brasil. Por último, explico os fundamentos da minha tradução, a fim de traduzir trechos do livro *The Cuckoo's Calling*, de Robert Galbraith, pseudônimo de J. K. Rowling, mantendo a variação linguística e utilizando para isso uma variedade não-padrão comum que não remeta a um grupo ou região específicos do Brasil.

Palavras chaves: tradução, literatura, romance policial, dialeto, variação linguística.

ABSTRACT

Linguistic variation is an important theme for literature and translation because of its possibilities and interdisciplinary characteristics. In Brazil there's a tendency of erasing this feature during the translation process. In this research project a study on linguistic variation is presented, with an overview of some concepts necessary to understand which sociolinguistic factors are involved in linguistic variation and its translation. Many strategies are presented to demonstrate the many possibilities of dialectal translation. Also, a brief report on the history of dialectal translation in Brazil is presented. Finally, it is explained the basis for a translation into Brazilian Portuguese of some excerpts of *The Cuckoo's Calling*, by Robert Galbraith, a pseudonym for J. K. Rowling, the aim of this translation is to use a generic variety of nonstandard Brazilian Portuguese.

Keywords: translation, literature, detective fiction, dialect, linguistic variation.

Agradecimentos

À minha família pelo apoio para que eu pudesse chegar até aqui.

À Professora Alessandra Harden, minha orientadora, pela ajuda, dedicação e paciência durante a realização desse trabalho e durante o meu ensino.

Aos professores Mark Ridd, Cynthia Ann Bell, Flávia Lamberti e Alba Escalante, Gladys Quevedo Camargo e Alessandra Querido.

Ao Professor Theo Harden por me oferecer uma solução brilhante quando eu mais precisava.

Aos meus amigos Ricardo, Agnes, Matheus, Aline e Michèlle por estarem sempre ao meu lado, nos bons e maus momentos.

SUMÁRIO

1. Prelúdio para a morte: Introdução	8
2. Um caso de identidade: Apresentação do texto e do(a) autor(a)	11
2.1 Seguindo a correnteza: Gênero textual e Tradução	12
2.2 Segredos do romance policial: Os gêneros de The Cuckoo's Calling	14
3. Um estudo em vermelho: Variação linguística, literatura e tradução	18
3.1 O intérprete grego: Variação linguística e literatura	18
3.2 M ou N?: As várias possibilidades da tradução de dialetos: o diagrama de Ramos Pinto	19
3.3 O passado é um lugar: Um histórico da tradução de dialeto	25
3.4 Colóquio mortal: Discutindo e investigando a tradução do dialeto	27
4. A de álibi: O relatório	46
4.1 Nomes próprios	46
4.2 Neologismo	47
4.3 Música	48
4.4 Gírias e expressões idiomáticas	50
4.5 Palavras chulas	55
4.6 Palavras rebuscadas	58
4.7 Itens culturais	59
4.8 Medidas	60
4.9 Evitando repetições	61
5. Cai o pano: Considerações finais	63
6. Um corpo na biblioteca: Referências	64

1. Prelúdio para a morte: Introdução.

A criatividade é um atributo necessário ao autor quando ele procura retratar a variação linguística em seu texto. Mesmo um dialeto não-fictício exigirá que ele use meios inventivos para contornar o problema de não poder fazer uma mera transcrição da língua, pois criaria algo difícil de entender, e crie algo que convença o leitor de que essa representação da língua é idêntica à vida real, como resultado desse esforço teremos o que chamamos de dialeto literário.

Do mesmo modo, o tradutor literário, ao se deparar com a variação linguística, precisa ser tão criativo quanto, já que será necessário passar entre duas línguas uma variedade que pode não ter os mesmos contextos socioculturais na língua e cultura do texto chegada. Existem várias estratégias que podem ser utilizadas para lidar com um dialeto, porém existe uma grande tendência a apagá-lo durante o processo tradutório.

Foram essas questões que me incentivaram a trabalhar com esse tema em meu projeto final. O meu primeiro contato com a problemática de traduzir dialetos foi durante as aulas de tradução de textos literários, em 2012. A tradução de dialetos me deixou bastante intrigado e se tornou o tema do trabalho final dessa disciplina.

O romance policial também é outro dos meus interesses. Desde de criança, já lia livros do gênero como “O gênio do crime”, de João Carlos Marinho, e a “A droga da obediência”, de Pedro Bandeira. Ao ficar mais velho tive contato com o famoso Sherlock Holmes e fiquei fascinado por suas aventuras pela Londres do século XIX em plena era vitoriana, sendo ele um dos meus personagens favoritos até hoje. Depois, li outros autores, alguns consagrados no gênero, como Agatha Christie e Dan Brown.

A escolha de *The Cuckoo's Calling* como o objeto de trabalho do presente projeto não se deu apenas por ele ser um romance policial ou conter diálogos com variação linguística. A autora, J. K. Rowling, também escreveu a conhecida série Harry Potter, que, além de ser uma das minhas séries de livros favoritas, foi o que despertou o meu fascínio pela tradução. Então, pareceu-me apropriado utilizar esse romance policial escrito por uma autora de que gosto quando tive a oportunidade.

A história, como tantas outras desse gênero, passa-se em Londres, acompanha o detetive particular Cormoran Strike e sua assistente recém contratada, Robin Ellacott. Os dois investigam o suicídio da supermodelo Lula Landry após um pedido do irmão dela. Para isso, Strike entrevista amigos, parentes e pessoas do círculo social de Landry, buscando pistas que possam ajudá-lo.

Neste projeto, utilizei três trechos longos desses diálogos, todos contendo variação linguística. Cada trecho faz parte de um capítulo do livro. O primeiro deles é a entrevista de Strike com Derrick Wilson, o segurança e porteiro do prédio de Lula. Ele fala o dialeto inglês jamaicano-londrino, que é uma mistura do dialeto *cockney* com o crioulo jamaicano. A segunda entrevista é com Rochele Onifade, uma moça pobre e ex-viciada em drogas que se tornou amiga de Lula quando elas se conheceram no grupo de apoio da reabilitação. Rochele fala o dialeto conhecido como *cockney*. Lula é uma moça negra e adotada, um dos motivos que a levou a se envolver com drogas, atrás de informações sobre seu passado encontrou sua mãe biológica, Marlene Higson, também falante do *cockney*, com quem ocorre a terceira e última entrevista aqui presente.

O objetivo do meu trabalho é fazer uma tradução desses dialetos utilizando uma variedade não-padrão do português brasileiro que não seja relacionado a um grupo ou região específico do Brasil. Para isso, faço uso de certas características comuns da

linguagem não-padrão que creio ser reconhecíveis por grande parte do público leitor. No caso das palavras em crioulo jamaicano do inglês jamaicano-londrino utilizo também algumas palavras de um crioulo artificial de base portuguesa, fundamentado no crioulo de Cabo Verde e no crioulo são-tomense de São Tomé e Príncipe.

Apesar de levar em consideração algumas opiniões do público leitor alvo, a tradução aqui apresentada tem um propósito acadêmico e busca criar algo que é, de certa forma, experimental. Portanto, não são levados em conta as práticas comuns do mercado do editorial, que provavelmente exigiria utilizar a norma padrão.

No capítulo 2, faço uma apresentação do texto aqui traduzido. Depois abordo alguns conceitos de estudo do gênero e então faço uma análise dos gêneros presentes em *The Cuckoo's Calling*.

No capítulo 3, há um pouco sobre os elementos da variação linguística e como ela pode ser usada na literatura. Então demonstro as muitas possibilidades de estratégias ao se traduzir um dialeto com o diagrama de Sara Ramos Pinto. Logo após, faço um breve histórico da tradução de dialetos no Brasil. E, por fim, explico o meu projeto de tradução e discuto alguns conceitos sobre esse assunto.

No relatório comento algumas das minhas decisões e um pouco do meu processo tradutório que me levaram a chegar aos resultados aqui apresentados. No último capítulo, faço as minhas considerações finais com minhas conclusões sobre esse estudo e a tradução.

Os títulos dos capítulos foram retirados de títulos de romances policiais, com exceção de "Segredos do romance policial", que é um livro sobre o gênero. A bibliografia com a lista completa de autores pode ser encontrada na seção de referências.

2. Um caso de identidade: Apresentação do texto e do(a) autor(a).

O livro *The Cuckoo's Calling*, um romance policial, foi publicado em abril de 2013 no Reino Unido pelo selo *Sphere Books* da editora *Little, Brown & Company*. Inicialmente, pensava-se que o livro havia sido escrito pelo desconhecido estreante Robert Galbraith, um ex-militar., mas, em 14 de julho do referido ano o jornal britânico *The Sunday Times* revelou que se tratava, em verdade, do pseudônimo de J. K. Rowling, a célebre autora dos livros de Harry Potter. A informação fora vazada pela esposa de um dos advogados da escritora.

Joanne Kathleen Rowling, nascida em 31 de julho de 1965 em Bristol, na região de Gloucestershire/Inglaterra, ficou famosa após atingir sucesso e popularidade mundial com a série Harry Potter. Após se formar pela Universidade de Exeter, em Letras Clássicas e Francês, trabalhou na Anistia Internacional. Em 1990 sua mãe morreu e isso a afetou de tal maneira que a maioria de seus livros, até hoje, têm a morte como tema. Depois de ficar mundialmente conhecida recebeu vários prêmios e honrarias, entre eles estão a Ordem do Império Britânico, o Prêmio Príncipe das Astúrias para a Concórdia, a Legião da Honra da França, o *British Book Awards Children's Book of the Year* e o Prêmio de Literatura Hans Christian Andersen. Ela recebeu ainda títulos *honoris causa* das universidades de St. Andrews, Edimburgo, Aberdeen, Harvard, entre outras.

No site oficial de Robert Galbraith, a autora explica que resolveu escrever um romance policial, por que sempre amou o gênero. Além disso, ela explica ter certa experiência ao colocar características desse gênero na estrutura dos livros da série Harry Potter. Nesses mesmos livros também utilizou a variação linguística para caracterizar alguns personagens, assim como o tema dos problemas que a fama traz.

Após a revelação de que Rowling era a autora, *The Cuckoo's Calling* tornou-se um best-seller instantâneo e foram vendidas mais de 17 mil cópias apenas nos seis dias seguintes ao seu lançamento e atingindo o primeiro lugar na filial do Reino Unido do site de vendas *Amazon*.

A crítica havia reagido positivamente antes de a verdadeira autoria ser revelada. Jornais importantes como o *The Times*, o *The New York Times* e o *USA Today* foram bem favoráveis. O escritor e jornalista Geoffrey Wansell, do periódico britânico *Daily Mail*, parabenizou o autor, até então desconhecido, pela qualidade do livro, pelos personagens interessantes e finalizou dizendo que foi um debut auspicioso. Já a escritora de romances policiais escocesa Val McDermid, escrevendo para o *The Guardian*, disse que o livro a fez lembrar do porquê se apaixonou por esse gênero.

2.1 Seguindo a correnteza: Estudo do gênero e Tradução.

Um romance policial precisa de, pelo menos, três elementos básicos: um crime, um criminoso e um detetive. Certamente haverá outras características que nos possibilitam diferenciar e separar certos romances de outros, assim como, encontrar fatores em comum para agrupar as diferentes manifestações desse gênero literário. É possível notar que na essência todo autor fará praticamente a mesma coisa, assim como ao escrever este projeto final estou seguindo padrões que produzirão algo que se assemelha, em certos detalhes, ao que meus colegas fizeram.

O estudo dos gêneros textuais nos possibilita entender o motivo pelos quais tais semelhanças de comunicação ocorrem. De acordo com Antônio Marcuschi (2008), isso está relacionado a questões que vão além das socioculturais e cognitivas por haver ações

de ordem comunicativa com estratégias convencionais para chegar a propósitos específicos. Para o autor os gêneros textuais são:

os textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas. (...) Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, (...) e assim por diante. Como tal, os gêneros textuais são formas escritas ou orais bastante estáveis, histórica e socialmente situadas. (MARCUSCHI, 2008, pg. 155)

Marcuschi esclarece ainda que a determinação de gênero é feita basicamente pela sua função, mesmo que todos os gêneros tenham uma forma, estilo e conteúdo. Além disso, ele defende que a comunicação verbal não é possível sem que um gênero seja utilizado, do mesmo modo que a comunicação verbal é irrealizável sem a utilização de um texto, pois, “qualquer manifestação verbal se dá sempre por meio de textos realizados em algum gênero” (MARCUSCHI, 2008). Devido a isso, estamos sujeitos a uma enorme diversidade de gêneros que faz sua identificação parecer difusa e aberta.

Ao se dominar um gênero textual, domina-se um meio de concretizar linguisticamente objetivos específicos em situações sociais particulares e não uma forma linguística. Deste modo, Marcuschi explica que “os gêneros textuais operam, em certos contextos, como formas de legitimação discursiva, já que, se situam numa relação sócio-histórica com fontes de produção que lhes dão sustentação além de justificativa individual” (MARCUSCHI, 2008).

Assim, como uma área interdisciplinar, o estudo dos gêneros textuais dá subsídios para que o tradutor possa entender melhor o texto fonte e criar uma tradução que esteja de acordo com as convenções estabelecidas pela cultura do texto de chegada. Esse é um fator importante, pois nem todo texto terá um gênero equivalente nas diferentes culturas. Podemos tomar como exemplo o modelo de escrita para cartas ou

trabalhos acadêmicos que diferem entre o Brasil e os Estados Unidos. Como explica Susane Gunther (1991, apud MARSCUCHI, 2008) “A escolha de um gênero que pode ser usado para servir a uma certa função interativa em nossa cultura pode se tornar inadequada numa situação cultural diferente”.

2.2 Segredos do romance policial: Os gêneros de *The Cuckoo's Calling*.

No caso do romance policial, entretanto, de acordo com Sandra Reimão (2005), os elementos gerais firmados pelos países de língua inglesa para construção desse tipo de narrativa se mantêm nas produções brasileiras. Essa autora enquadra as produções nacionais em dois subgêneros mais proeminentes: o romance enigma e o romance *hardboiled* ou *noir*, justamente aqueles encontrados em *The Cuckoo's Calling*.

De acordo com Reimão (1983), o romance policial é um produto de três fatores que ocorriam no começo do século XIX: as cidades industriais que se desenvolviam e expandiam, os jornais que ficavam populares e instigavam a curiosidade do público ao noticiar crimes muitas vezes estranhos, e a polícia, uma instituição recente naquele momento e que se aprimorava para se tornar como a conhecemos hoje.

O romance enigma é tão antigo quanto o próprio romance policial e dentro dele existem alguns outros subgêneros, sendo mais importante para este projeto o de enigmas de quarto trancado. Esse gênero teve início quando, em 1841, o escritor norte americano Edgar Allan Poe escreveu *Os assassinatos da rua Morgue*. Esse conto, que se passa em Paris, relata a história de duas mulheres que morreram em um quarto inacessível do terceiro andar de um prédio. Somos introduzidos a um narrador desconhecido e seu amigo, C. Auguste Dupin, quem investiga o caso e encontra uma solução, utilizando apenas o método dedutivo e o raciocínio lógico.

Desde então, esse método investigativo continua a ser seguido por autores do gênero e pode ser encontrado nos dois maiores personagens-detetive do romance enigma, Sherlock Holmes, de Sir Arthur Conan Doyle, e Hercule Poirot, de Agatha Christie (REIMÃO, 2005). É também o método utilizado por Cormoran Strike. Ele desvenda o crime conversando com testemunhas, amigos e parentes das vítimas e fazendo observações do local do crime e de pistas.

Os enigmas de quarto trancado ficaram bastante populares durante a chamada ‘Era de Ouro’ do romance policial, um período que compreende os anos de 1920 a 1940, com maioria de autores britânicos, sendo a mais conhecida e prolífica a já citada Agatha Christie. Esse subgênero envolve um crime que acontece em um local (não necessariamente um quarto) em que o criminoso entrou e saiu não se sabe como e, geralmente, não há indícios de que houve um crime de fato e de que alguém mais tenha estado ali. É justamente o que ocorre no livro de Rowling: as pessoas pensam que Lula Landry suicidou-se, já que seu apartamento encontrava-se trancado após sua morte e ela vivia em um condomínio de luxo seguro.

Quase na mesma época da ‘Era de Ouro’, o romance *hardboiled* fez o seu debut nos Estados Unidos em oposição ao romance enigma clássico, que começava a se saturar. Fruto de tempos que testemunharam eventos históricos importantes: as duas grandes guerras mundiais, a Lei Seca nos Estados Unidos e, em 1929, a quebra da Bolsa de Nova Iorque o que causou a depressão nos anos seguintes e um aumento da criminalidade, assim, surgiram as máfias e os gângsteres com bebidas e jogos ilegais, prostituição, corrupção da polícia e da política (REIMÃO, 1983).

É justamente nesse cenário que se passa o romance *hardboiled*, sempre histórias cheias de violência, sexo, linguagem coloquial, gírias e palavrões. A narração ocorre ao

mesmo tempo em que a ação. Não existe um narrador que conta fatos passados por meio de memórias, diferente do romance enigma, no qual esse recurso é frequente (REIMÃO, 1983). Essas características também podem ser encontradas em *The Cuckoo's Calling*, o narrador está fora da história e narra os acontecimentos em tempo corrente, os personagens não hesitam em usar palavras chulas, e há momentos de violência e sexo. Alguns personagens falam de forma coloquial, com uso frequente de gírias, e há ainda, marcas de oralidade para representar a variação linguística.

Além disso, Strike, o detetive da história de Rowling, compartilha algumas características com os investigadores *hardboiled*. Ele é um homem com 35 anos, veterano militar, endividado, solitário, não vacila em usar a violência quando necessário e tem uma vida sexual ativa. Investigar para ele não é um hobby e sim um trabalho. Esses traços criaram um retrato que é o oposto dos detetives do romance enigma, que muitas vezes são homens finos, elegantes e educados.

Ao analisar as características desses dois gêneros que se contrapõem, é interessante perceber que Rowling cria um romance que os mistura, sendo o protagonista, Strike, o mais afetado por esse fato. Ao mesmo tempo em que ele investiga e tem o raciocínio de um detetive do romance enigma, muito de seu perfil vem do *hardboiled*.

Embora *The Cuckoo's Calling* seja considerado um *bestseller* pela mídia em razão das altas vendas, algumas das características desse livro conflitam com as características de textos construídos especificamente para esse gênero, o uso de certas palavras rebuscadas e de variação de linguística, com uma representação do *cockney*, chega a dificultar a leitura. De acordo com Marie Helene Torres (2009) textos construídos para serem best-sellers internacionais tem os seguintes elementos

característicos: “sintaxe linear, vocabulário simples, nenhum arcaísmo ou vulgaridade que poderia chamar a atenção do leitor, pelo contrário um registro de língua “pasteurizado”, ou seja, nem elevado nem padrão.”

Por fim, é importante salientar que o estudo do gênero possibilita o entendimento das características e padrões, que são inerentes aos seus respectivos gêneros. Com todas essas informações em mãos, o tradutor literário pode entender melhor o texto para evitar o apagamento de qualquer uma delas, como por exemplo, a variação linguística que é demonstrada por meio da linguagem coloquial e é uma característica intrínseca ao *hardboiled*, para que assim, não haja um desvio do gênero em que o romance a ser traduzido está incluído.

3. Um estudo em vermelho: Variação Linguística, literatura e tradução.

3.1 O intérprete grego: Variação linguística e literatura.

Sabemos que cada país tem pelo menos uma língua oficial, o próprio termo “língua oficial” já denota que podem existir outras línguas coexistindo naquele território, mas, mesmo em uma língua oficial é possível notar diferentes variedades, no Brasil, pode-se exemplificar com o baiano, o mineiro, o paulista, o carioca, o gaúcho, etc. Todas essas diferenças de realização linguística podemos chamar de variação.

Essa variação pode ser dividida essencialmente em dois campos amplos e correlacionados: um geográfico e em um sociocultural. O geográfico, também conhecido por diatópico, ocorre nas “diferenças linguísticas distribuídas no espaço físico, observáveis entre falantes de origens geográficas distintas”. (ALKMIN, 2001, apud REIS, FILGUEIRAS, HENRIQUE, 2011). O sociocultural ou diastrático envolve os seguintes fatores: idade, sexo, raça (ou cultura), profissões, posição social, grau de escolaridade e local em que reside na comunidade (PRETI, 2000).

Ainda num plano social podemos fazer a distinção entre variedade padrão e não-padrão. A primeira, também conhecida como formal ou culta é considerada a variedade de maior prestígio e é utilizada em situações de formalidade. A segunda é empregada em situações coloquiais e de menos formalidade, por essa razão, elas são relacionadas a espaços geográficos periféricos e status sociocultural mais baixo (RAMOS PINTO, 2009).

Por fim, pode-se colocar as variedades com relação à situação. Um falante do português não-padrão, por exemplo, pode mudar o jeito como fala dependendo do local

em que está, como um tribunal, ou a pessoa com quem dialoga, como um professor universitário. Muitas variáveis podem influenciar nessas mudanças: a ocasião, grau de intimidade, questões emocionais, entre outras.

Todos esses elementos da variação linguística são recursos que um escritor pode utilizar para caracterizar um personagem através da fala. Entretanto, essa representação do modo de expressão oral de uma pessoa na escrita não é condizente com a realidade, uma vez que, geralmente falamos “por frases incompletas, com uma sintaxe totalmente fraturada, com redundâncias e lacunas” (BRITTO, 2012). Algo que seria difícil de compreender em uma mera transcrição.

Um exemplo disto vem de Bernard Shaw, o autor de *Pigmaleão*, que, ao tentar retratar de um modo bem próximo ao real a fala de sua protagonista, Eliza Doolittle, interrompe essa demonstração do dialeto *cockney*, após a terceira fala, com a justificativa de que ele seria difícil de compreender fora de Londres. Assim, os autores criam um dialeto literário com base em estereótipos linguísticos que possam ser reconhecidos com facilidade pelo leitor e que o façam acreditar que aquela se trata do falar de uma pessoa da vida real, que diferencie os personagens não só pelo o que eles falam, mas por como o falam (RAMOS PINTO, 2009).

3.2 M ou N?: As várias estratégias possíveis na tradução de variedades linguísticas:

O diagrama de Sara Ramos Pinto.

A variação linguística e o dialeto literário também podem ser utilizados por tradutores, porém, por causa das questões geográficas, sociais e culturais, muitas vezes não é possível passar a totalidade do significado de um dialeto entre duas línguas, já

que, dificilmente existirá um dialeto com as mesmas conotações e contextos na língua de chegada.

Existem várias estratégias no universo tradutório para lidar com essa questão. Para tentar ser o mais abrangente possível na minha abordagem de estratégias possíveis e entender melhor como funciona o processo de escolhas, utilizarei o diagrama que Sara Ramos Pinto (2009) esboçou com base em vários estudos além de sua própria pesquisa. Como ela explica em seu artigo, esta tipologia não está completa:

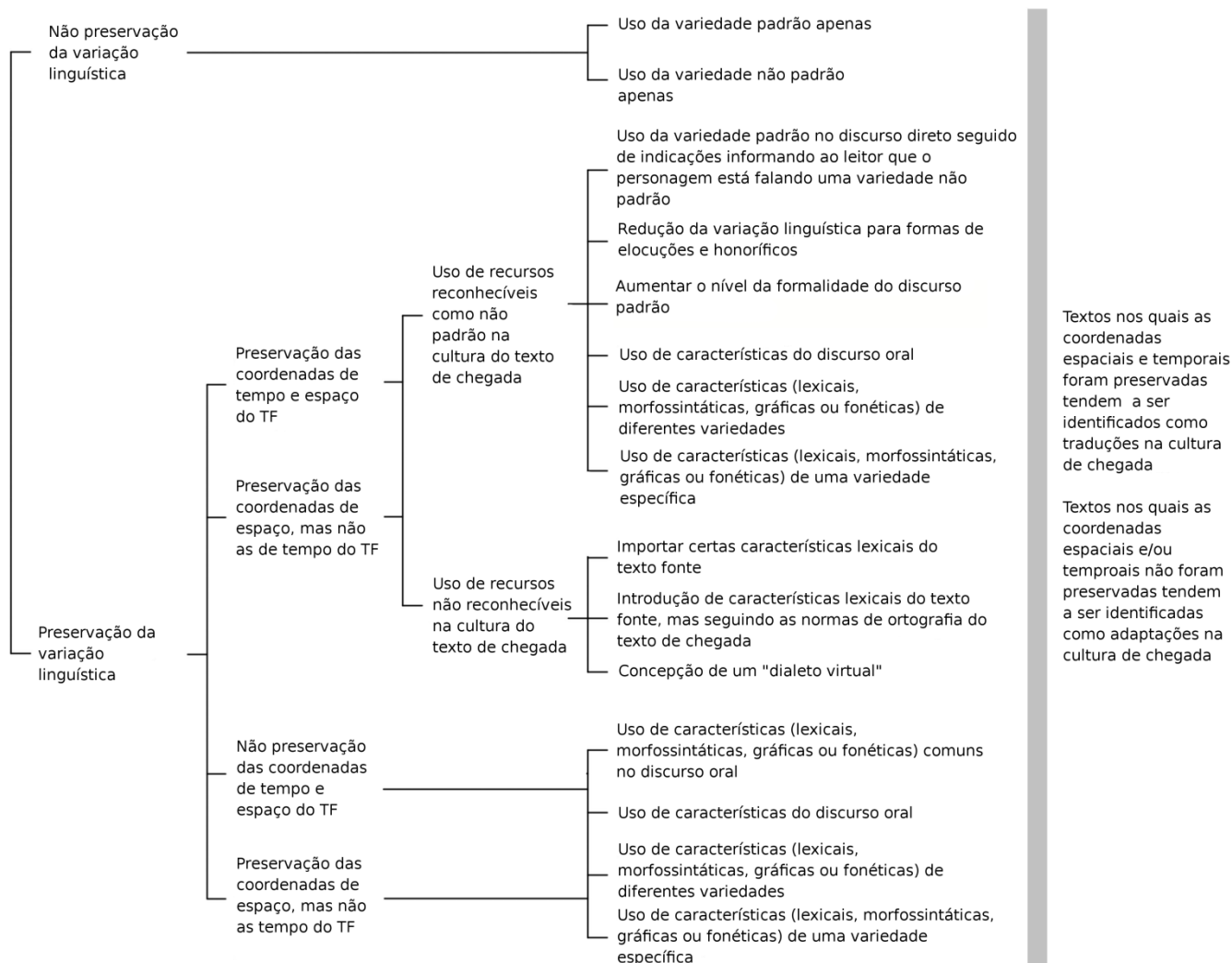


Figura 1: Estratégias identificadas na tradução de variação linguística em textos literários, o diagrama de Ramos Pinto (2009).

Provavelmente, como Ramos Pinto esclarece, o tradutor primeiro se depara com as opções de preservar ou não a variação linguística. Se a decisão for não preservar a variação linguística, a opção de utilizar apenas a variedade padrão resultará na normatização do texto enquanto o uso da variedade não-padrão terá a dialetização como resultado.

Na primeira alternativa, existe, antes de tudo, uma associação comum entre discurso não-padrão e registro oral de um lado, e entre discurso padrão e registro escrito, do outro. Isso leva a padronização do discurso. Essa estratégia está identificada com frequência em contextos de regimes autoritários nos quais tal situação é imposta por meio de censura, ou em sociedades onde há uma grande lacuna entre o padrão e o não-padrão da língua. Em se tratando de importância, o próprio público pode demonstrar insatisfação com o uso de linguagem não-padrão em um meio que julgam de maior prestígio como a escrita (Ramos Pinto, 2009).

Este segundo motivo apontado para a normatização está relacionado com o contexto de traduções de variedades linguísticas no Brasil, local em que essa estratégia é mais comum. No próximo capítulo haverá um panorama mais profundo sobre a situação brasileira.

Segundo Ramos Pinto, mesmo que estratégias de normatização tenham sido identificadas em vários estudos de caso, não é comum encontrar situações nas quais uma completa normatização do texto tenha ocorrido. Ela explica que um uso maior dessa estratégia ocorre quando o discurso não-padrão acontece na fala de personagens secundários, e que dependerá do valor que o dialeto tem na trama.

Para Ramos Pinto, a dialetização do discurso parece estar relacionada com movimentos nacionalistas, os quais utilizam dessa estratégia para expressar sua

identidade e subverter o sistema linguístico, no qual os próprios dialetos desses grupos têm de concorrer com a variedade padrão que é considerada de maior prestígio.

No caso da decisão de manter a variação linguística, haverá várias opções a serem escolhidas. Desse modo, a autora expõe que o tradutor precisará escolher entre preservar ou não as coordenadas espaciais e/ou temporais do texto fonte com as seguintes alternativas:

- Manter as coordenadas espacial e temporal;
- Manter a coordenada espacial, mas não a temporal;
- Não manter ambas as coordenadas;
- Manter a coordenada espacial, mas não a espacial.

Segundo Ramos Pinto, a mudança do local onde se passa a trama pode ser utilizada como um meio de reduzir a estranheza causada pelo fato de uma variedade específica regional ou social ser utilizada em um ambiente estrangeiro. Já trazer o enredo para um momento contemporâneo pode evitar a dificuldade em escrever numa variedade antiquada da língua de chegada. Porém, ela alerta que deixar de manter uma das coordenadas pode levar o público a classificar a tradução como uma adaptação, devido às modificações que esse tipo de alternativa impõe ao texto.

Para a autora, se o tradutor resolver preservar as coordenadas espaciais do texto fonte, ele pode decidir entre empregar recursos reconhecíveis como não-padrão na cultura do texto de chegada, ou ainda, utilizar recursos não reconhecíveis na cultura do texto de chegada. No primeiro caso, as seguintes estratégias, que vão de um discurso mais padronizado ao menos, podem ser identificadas:

- *Uso da variedade padrão no discurso direto seguido de indicações para informar ao leitor que o personagem está falando uma variedade não-padrão.* É uma forma de compensar o apagamento das características não padrões.
- *Redução da variação linguística para formas de elocuições e honoríficos.* Permite ao leitor entender o poder das relações entre personagens, apesar de apagar os atributos não padrões.
- *Aumentar o nível da formalidade do discurso padrão.* Neste caso, ao invés de utilizar recursos de linguagem não-padrão, a variação linguística está no discurso padrão ser mais formal na língua de chegada quando comparado ao texto fonte.
- *Uso de características do discurso oral.* Pelo fato do discurso escrito ter mais prestígio que o oral, certas características da oralidade são utilizadas algumas vezes para retratar o discurso como não-padrão.
- *Uso de características de diferentes variedades de linguagem não-padrão.* A estratégia de não escolher uma variedade em particular promove a identificação do discurso como não-padrão e a polarização entre padrão/correto/maior status contra não-padrão/incorreto/menor status.
- *Uso de características de uma variedade não-padrão específica.* Promove a identificação de uma variedade específica regional e/ou social, assim como, o significado social que a acompanha.

Falta nessa categoria a alternativa de traduzir com uma variedade comum não-padrão para evitar o uso de uma variedade específica, que foi a estratégia que procurei utilizar em minha tradução para o *cockney*. O meu processo de escolha está em

conformidade com o que a autora descreve em seu diagrama: busquei manter a variação linguística e as coordenadas de tempo e espaço do texto de partida, depois procurei utilizar recursos reconhecíveis como não-padrão na cultura do texto de chegada, porém falta a opção que escolhi para minha tradução na última categoria do diagrama. Desenvolverei mais sobre a minha estratégia de tradução em um capítulo a frente.

Para Ramos Pinto, o uso de características que não são reconhecíveis nos textos de chegada podem ser motivadas pelo fato de características não reconhecíveis também serem utilizadas no texto fonte ou porque o sistema do texto de chegada e o público não aceitariam com facilidade a ideia de ter personagens estrangeiros, em um território estrangeiro, falando uma variedade não-padrão nacional. Nessas situações, podem ser identificadas as seguintes três estratégias:

- *A importação de certas características lexicais do texto fonte.* Consiste em deixar alguns itens lexicais presentes no texto de chegada sem tradução.
- *A introdução de características lexicais do texto fonte, mas seguindo as normas de ortografia do texto de chegada.* Estratégia na qual itens lexicais da língua fonte são importados para o texto de chegada, embora numa forma grafológica da língua de chegada.
- *A concepção de um “dialeto virtual”.* Casos em que o texto fonte já conta com uma variedade artificial forçam o tradutor a seguir o exemplo do autor.

Após apresentadas todas essas estratégias, Ramos Pinto conclui afirmando que alguém poderia tentar definir todas as possíveis circunstâncias subjacentes à escolha de cada uma dessas estratégias. Entretanto, além da dificuldade de conseguir reunir todas

as variáveis e contextos possíveis seria apenas possível concluir que certas estratégias não podem ser vistas como melhores que outras, sendo elas apenas resultados de escolhas em um contexto. Ela também supõe que ao levar em consideração os tradutores, em muitos casos, sem conhecimentos linguísticos especializados da própria língua, trabalhem normalmente com características estereotipadas, facilmente reconhecíveis pelo contexto da comunidade alvo, É possível reconhecer uma combinação de estratégias no mesmo texto traduzido.

Entretanto, ao traduzir o texto para este projeto deparei-me com uma situação em que foi necessário utilizar mais de uma estratégia para traduzir uma variedade, sem estar totalmente relacionado com os motivos, como o inglês jamaicano-londrino que é uma mistura de duas variedades do inglês. Isso demandou que eu combinasse duas estratégias, que, de acordo com o diagrama, seriam a concepção de um dialeto virtual para as palavras crioulo jamaicano, e a estratégia de utilizar características comuns da variedade não-padrão para evitar o uso de uma variedade específica, que, como aponte, não está no diagrama e foi utilizado para traduzir a parte em *cockney* desse dialeto.

Por mais que o diagrama não esteja completo, ele nos ajuda, como tradutores, a entender nossas escolhas e processos de decisão, e a descobrir novos caminhos e possibilidades, para que não fiquemos restritos a uma única opção

3.3 O passado é um lugar: Um histórico da tradução de variedades linguísticas no contexto brasileiro.

Em um estudo realizado sobre romances clássicos traduzidos do inglês para o português, publicadas entre 1945 e 1975, John Milton apontou que nenhuma em delas foi utilizado língua não-padrão nem gírias (Milton 1994 apud Milton 2002). Essa parece

ser uma estratégia comum no Brasil por causa dos séculos de purismo para com a língua portuguesa, que devia ser protegida. Desse modo, o uso da linguagem não-padrão era visto de um modo negativo e foi muito criticado, principalmente, por gramáticos, já que, este tipo de linguagem seria utilizado por pessoas de classes baixas e com pouca instrução.

Milton (2002) cita outros fatores que levam os tradutores a preferirem utilizar a variedade padrão no texto de chegada ao trabalhar com um dialeto. Ele começa com dois argumentos. O primeiro é um ponto de vista essencialista da língua, que vê o dialeto como algo que não é fundamental e pode ser deixado de lado. O que importa é o que se diz, e não como se diz. Relacionado a esse, está o segundo argumento que coloca o uso da gíria como algo “errado” e que mancha as páginas dos clássicos da literatura. Milton, então, corrobora a afirmação apresentando a seguinte interessante citação de uma crítica severa encontrada em uma tradução de *Oliver Twist*, da Editora Melhoramentos, na década 1950:

No original *bob* e *magpie* que em slang significam um xelim e um meio pêni. É difícil, se não impossível, verter o *slang* inglês e ainda muito mais o americano. A língua portuguesa pouco *slang* tem, o que a torna duma clareza e concisão admiráveis quando escrita. Em nossa opinião, o *slang*, em vez de ser uma característica de progresso linguístico, é um sintoma de decadência. É filho do crime, da ignorância e da excentricidade mórbida. Para honra do genial Dickens, devemos dizer que ele emprega muito discretamente e muito raramente o *slang* na suas obras. (DICKENS, s.d., p. 56 apud MILTON, 2002, pg. 55)

Milton também expõe algumas razões específicas do contexto brasileiro que ocasionam um apagamento da variação linguística no texto de chegada. Uma delas é a demora para o progresso dos estudos sobre os dialetos e tipos do português não-padrão, e a falta de uma tradição de romances da classe trabalhadora em nossa língua. A outra

seria o conservadorismo da classe média predominante, ambos em relação à política e a economia, o que acaba influenciando no mercado literário, o qual é, em muitas vezes, um negócio familiar.

Desse modo, Milton supõe que as normas culturais e editoriais têm grande influência na concordância ou discordância acerca do uso de variação linguística na tradução. Ainda que, alguma estratégia seja empregada pelo tradutor para demonstrar essa característica do texto fonte, pode ser que o editor impeça a publicação. Além disso, Milton aponta que, em relação ao Brasil, os tradutores não têm tempo nem recebem suficiente para se preocupar em encontrar qualquer solução para a questão.

É necessário ressaltar ainda que Milton nota uma mudança no cenário das traduções de variedade linguística com *Ulysses*, em 1965, traduzido por Antonio Houaiss; e em *A Cor Púrpura*, de 1986, por Betúlia Machado, Maia José Silveira e Peg Bodelson os quais escolhem manter essas diferenças. Mais recentemente, Lourenço Hanes (2013) demonstra que nos últimos anos têm aparecido mais traduções com variação linguística: *As Aventuras de Huckleberry Finn*, 2011, por Rosaura Eichenberg, e *Ratos e Homens*, em 2005, por Ana Ban.

3.4 Colóquio mortal: Discutindo e investigando a tradução do dialeto.

Em meu projeto de tradução decidi traduzir a variação linguística no texto original utilizando uma variedade genérica do português não-padrão que não remetesse a um grupo específico. A minha decisão se deve à crença de que, no caso do *cockney*, apresentado como um dialeto literário, em *The Cuckoo's Calling* não é o seu caráter diatópico o ponto mais importante e sim, o diastrático. Ao analisamos o livro e levarmos em consideração quem de fato tem suas falas marcadas com traços desse

dialeto, veremos que são todos personagens das classes baixas. No único momento em que Rowling evidencia na narração que um personagem de classe alta fala *cockney*, ela não marca seus diálogos.

Essa estratégia de traduzir utilizando uma variedade linguística que não remetesse a um grupo em específico foi utilizada por Carolina Paganine (2012) ao traduzir três contos de Thomas Hardy e é vista como uma solução possível para a problemática da tradução de variação linguística por Milton M. Azevedo (1998), Clifford Landers (2002), Lenita Maria Esteves (2005) e Paulo Henriques Britto (2012). Gostaria primeiramente de discutir algumas das ideias de Landers e Britto.

Se, por um lado, Landers (2002) admite o uso dessa estratégia, por outro, ele se restringe ao afirmar que ela só deve ser utilizada quando houver passagens extensas de diálogo com variação linguística. Landers, tem ainda algumas outras opiniões prescritivas radicais sobre a tradução de variações linguísticas que agregam pouco às discussões. Segundo ele, traduzir utilizando uma variedade equivalente é algo que está fadado ao fracasso e não deve ser tentado, além disso, ele chega a afirmar que nenhum dialeto “viaja” bem na tradução, e que traduzir utilizando um dialeto inventado é uma “calamidade”. (LANDERS, 2002, pg. 116).

Mas, o maior problema dessas opiniões, é que, como opiniões prescritivas, são muito limitadoras e podem evitar novos desenvolvimentos e diferentes visões sobre o tema. Além de não levar em consideração as intenções do autor, ou a possibilidade da existência de certas conotações sociais, culturais e geográficas da língua de chegada, que mesmo não traduzindo uma variação linguística em sua totalidade, podem ajudar a manter certas características e relações importantes do texto, como explica Azevedo (1998):

No entanto, se uma tentativa não for feita, algo vital estará faltando na tradução. (...) O dialeto literário é um meio poderoso de desfamiliarização que encoraja o leitor a ter um novo olhar sobre os personagens e o modo que falam. Não é surpresa então que em muitas traduções o problema é evitado simplesmente substituindo a variedade dialetal pela padrão. Quando isso acontece, entretanto, os próprios personagens são modificados e suas relações são alteradas de forma substancial, não apenas entre si, mas também com o leitor. (AZEVEDO, 1998, pg. 42)¹

Também discordo da proposta de Britto (2012), que, apesar de sugerir essa estratégia de utilizar uma variedade que não remeta a uma região específica como uma possibilidade, considera que isso não seja viável, pois, na maioria das vezes não existem termos genéricos comum a todos os dialetos falados em todas as partes do Brasil. Ele menciona, então, a palavra *kite*, do inglês, que pode ser traduzida como “pipa”, “papagaio”, “cafifa” ou “pandorga” e, segundo ele, nenhuma delas é utilizada em todo o território nacional.

Desse modo, ele coloca como uma opção traduzir com uma combinação de coloquialismos de todo o Brasil, mas isso, causaria uma situação na qual os tradutores e leitores precisariam de conhecer os vários dialetos brasileiros. Por essa razão, o autor elege como a melhor opção traduzir utilizando coloquialismos da região sudeste, onde é realizada a maior parte da produção áudio visual brasileira, e creio, que também a editorial. Desse modo, a tradução seria facilitada, já que, os leitores estariam habituados com essa variante.

Tentei utilizar essa estratégia sugerida por Britto, porém, tive bastante dificuldade em ter acesso a uma fonte confiável que permita saber quais regionalismos ou outras características fazem parte do dialeto da região sudeste, contando que, ele

¹ “If an attempt is not made, however, something vital will be missing from the translation. (...) Literary dialect is a powerful means of defamiliarization that encourages the reader to take a new look at the characters and the way they speak. It is not surprising that in many translations the issue is avoided by simply recasting dialect speech in a standard mould. When this happens, however, the characters themselves are reshaped and their relationships, not online with each other but also, with the reader, are substantially altered.”

mesmo não cita nenhuma. Por exemplo, ao buscar *pipa* e os sinônimos referidos por Britto nos dicionários Aurélio e Houaiss, os dois os colocam como regionalismos do Brasil. Além disso, enquanto estava traduzindo, deparei-me com o seguinte trecho “Funny, I says, ’cause I remember pushing ’er outta *my fanny*” (GALBRAITH, 2013) onde temos uma rima entre *funny* e *fanny* criando um jogo de palavras, traduzi do seguinte modo tentando manter a rima “Esquisito, aí eu disse, que eu lembro de empurrá ela pra fora da *minha periquita*”. Tanto o Aurélio quanto o Houaiss colocam *periquita* como um regionalismo do Norte e Nordeste, porém, mesmo eu sendo morador do Centro-Oeste e nunca tendo ido ao Norte ou Nordeste na minha infância ou adolescência, conheço essa palavra com o sentido de vagina desde criança. Há ainda que se considerar que é possível entender o significado pelo contexto.

Algumas vezes, a melhor opção pode ser um regionalismo desconhecido. Em uma entrevista à revista *Época* sobre a tradução de *Harry Potter*, Lia Wyller revelou que para traduzir *Crookshanks*, o nome de um gato, que é uma junção das palavras *crook*, curvado ou arqueado; e *shanks*, a parte da perna entre o joelho e o tornozelo, ela utilizou o regionalismo *bichento* que é um adjetivo utilizado no Nordeste para pessoas com as pernas tortas, e, segundo ela, ainda faz uma referência à palavra *bichano*.

Além de todos esses pontos levantados, outro problema é que essa sugestão de Britto, de utilizar uma variedade específica, leva aos problemas de se utilizar uma variedade específica. Se fizesse uso de uma variedade específica como um provável equivalente do *cockney* em minha tradução, criaria uma situação em que um personagem estrangeiro estaria falando uma variedade regional brasileira.

Ao escolher uma variedade específica precisaria lançar mão de certos estereótipos linguísticos para criar esse dialeto literário, que fariam o leitor se localizar

em um plano geográfico e social, com isso, eu estaria correndo o risco de gerar algo muito caricato que além de soar artificial para os falantes desses dialetos pode também ofendê-los por insinuar uma equivalência entre uma variedade que seja considerada inferior na cultura do texto de chegada. O tradutor como um produtor de sentidos deve manter essas questões em mente (ESTEVES, 2005).

Há ainda o fato de o português brasileiro ser muito uniforme em todo o seu território, como apontado por Rodolfo Ilari e Renato Basso (2001). Devido a fatores como a forte imigração interna e a tendência padronizadora da escola a variação não prejudica aspectos consideráveis do sistema fonológico e sintático, o que torna possível uma pessoa da região sul se comunicar sem problemas com alguém do norte (ILARI; BASSO, 2001).

Desse modo, não considero que a minha tradução tenha utilizado uma variedade específica do sudeste. Creio que, ela poderia ser considerada como contendo uma variedade não específica, já que, tentei utilizar estratégias que mantivessem certa neutralidade da língua. Para isso, me baseei naquilo que Dino Preti (2000) chama de uma “língua comum hipotética” que, em um plano diatópico, contribuiria para o nivelamento das diferenças entre as variedades das comunidades permitindo a comunicação entre elas.

Ao se analisarem as características fonológicas, fonéticas, morfológicas e sintáticas da língua com base nas questões sociais e culturais, vê-se que existem certas características comuns que fazem a distinção dessas variações como não-padrão. No caso do português, de acordo com Preti (2000), podemos colocar os seguintes aspectos entre outros:

- “Economia nas marcas de gêneros, número e pessoa;

- Redução das pessoas gramaticais do verbo. Mistura da 2ª pessoas com a 3ª do singular. Uso intenso da expressão de tratamento a gente, em lugar de eu e nós;
 - Redução dos tempos quase total do futuro presente e do pretérito, como, por exemplo, a perda quase total do futuro do presente e do pretérito, do mais-que-perfeito, no indicativo; do presente do subjuntivo; do infinitivo pessoal;
 - Falha de correlação verbal entre os tempos;
 - Redução do processo subordinativo em benefício da frase simples e da coordenação;
 - Maior emprego da voz ativa, em lugar da passiva;
 - Predomínio das regências diretas nos verbos
 - Simplificação gramatical da frase, emprego de “bordões” do tipo “então”, “ai”, etc.;
 - Emprego dos pronomes pessoais retos como objetos.
- (...)

Vocabulário restrito, de uso muito amplo nos diversos sentidos, muitas vezes abusivo na gíria e nos recursos enfáticos, como os termos obscenos.” (PRETI, 2000)

Ilari e Basso (2009) sugerem as seguintes outras características:

- “Queda da nasalização da vogal átona inicial;
- Queda material fonética posterior à vogal tônica;
- Perda de distinção entre vogal e ditongo antes de palatal;
- Monotongação de ditongos crescentes em posição final;
- Uso de [j] por [ʎ];
- Anteposição de advérbio de comparação a adjetivos que já são comparativos;
- Negação redundante com indefinidos negativos;
- Aparecimento de um segundo advérbio de negação depois do verbo e eventual queda do advérbio de negação anteposto;
- (...)
- O -r final dos infinitivos não é pronunciado;
- A desinência da 3ª pessoa do singular pretérito perfeito é -ô;
- A desinência da 3ª pessoa do plural pretérito perfeito é -aro;
- Aparecem como contrações de preposições + artigos nu’a (em + uma), pro (para + o), c’a (com + a);
- Os gerúndio terminam em -no.” (ILARI; BASSO, 2009)

No inglês, também podemos encontrar a mesma situação. De acordo com Raymond Hickey (2014) as seguintes características comuns, das quais algumas podem ser encontradas no *cockney*, fazem parte das variedades não-padrão do inglês britânico:

“Fonologia:

- presença de /r/ final silábico;
- falta de /h-/ inicial;
- glotização do /t/, /a/ curto antes de /f, s, θ/;
- uso de /w/, alveolarização do /ŋ/;
- sem distribuição lexical de /æ/ e /ɑ:/;
- distinção de vogal curta antes de /r/, /u:/ longo sem mudança.

Morfologia:

- Contração de *am + not*: *amn't* ou e de *is + not*: *isn't* ou *ain't*;
- uso de /i:/ para /ai/ com o pronome possessivo *my*;
- uso de pronomes demonstrativos no lugar de pronome possessivos;
- uso de forma distintiva para a segunda pessoa do plural;
- uso de formas objetivas para o sujeito, exemplo, *us* para *we*, *her* para *she*;
- advérbios sem sufixo;
- diferenças entre verbos regulares e irregulares;
- sem marcação de plural, quase sempre nos numerais.

Sintaxe:

- uso de particípio passado como pretérito;
- uso de -s verbal nas outras conjunções;
- 1ª pessoa do presente com -s da desinência da 3ª pessoa generalizado;
- negação dupla ou múltipla;
- uso de *for* com infinitivos;
- deleção de conjunções e/ou verbos auxiliares;
- uso de *never* substituindo o pretérito negativo;
- uso de *get* na voz passiva;
- uso diferente de preposições;
- uso excessivo de artigo definido.” (HICKEY, 2014)²

Com todas essas características listadas não estou sugerindo que o tradutor deva compará-las e tentar encontrar os elementos semelhantes como a falta de marcação do plural ou erros de concordância. Quero dizer que a partir desses detalhes gramaticais e fonológicos pode-se entender melhor os contextos socioculturais que nos permitem traçar um paralelo entre o português não-padrão e o *cockney*. Esse dialeto londrino era originalmente associado apenas com os moradores do East End londrino, ou mais especificamente, àqueles nascidos na região ao redor da igreja de *Saint Mary-le-Bow*. Entretanto, hoje ele já se expandiu e é considerado como a variedade usada por boa parte da classe trabalhadora ou popular de Londres.

² “Phonology: Presence of syllable-final /r/; Lack of initial /h-/; Glottalisation of /t/; No lowering of /ʊ/; Short /a/ before /f, s, θ/; Use of /ʌ/; Alveolarisation of /ŋ/; No lexical distribution of /æ/ and /ɑ:/; Short vowel distinction before /r/; Unshifted long /u:/.

Morphology: Contraction of *am + not*: *amn't* or *aren't* and of *is + not*: *isn't* or *ain't*; Use of /i:/ for /ai/ with possessive pronoun *my*; Use of demonstrative pronouns for possessive pronouns; A distinctive form for the second person plural; Use of objective forms for subject, e.g. *us* for *we*, *her* for *she*; Unmarked adverbs; Differences between weak and strong verbs; Zero marking for plurals, often with numerals.

Syntax: Use of past participle as preterite; Verbal -s outside third person singular; Narrative present with generalised -s; Double or multiple negation; Use of *for* with infinitives; Deletion of copula and/or auxiliary; Zero subject in relative clauses; *Never* as past tense negative; Lack of negative attraction; Passive with *get*; Different use of prepositions; Overuse of the definite article.”

Assim, podemos notar que o *cockney* tem uma forte conotação sociocultural ao permitir que as pessoas de determinada classe social sejam identificadas por ele. O mesmo acontece com o português não-padrão, como evidenciado por Preti (2000) e Ilari e Basso (2009). Então, podem-se utilizar na tradução elementos característicos do português não-padrão que façam o leitor identificar as falas como tal na maior parte do país, por serem comuns a todos.

Mesmo que não seja possível, por exemplo, passar o sotaque, as *rhyiming slangs*,³ ou outras características específicas do *cockney*, será possível utilizar a estratégia sugerida por Britto (2012), de hierarquizar todos os componentes que estão em jogo na tradução, e aplicá-la na tradução de variações linguísticas. Desse modo, ao se traduzir uma variedade, neste caso o *cockney*, percebe-se que ainda existem todas aquelas outras características gerais listadas acima que designam a língua como não-padrão e que mantêm o importante caráter social da variedade, fatores que podem ser traduzidos. Assim, dá-se preferência a esses elementos traduzíveis ao se hierarquizar os componentes que estão em jogo na tradução.

Além de traduzir com base nessas questões, utilizei ainda as marcas de oralidade sugeridas por Britto (2012) que resumem algumas características do português não-padrão, as quais podem ser utilizadas pelos tradutores para dar um efeito mais coloquial ao texto. Em meu texto utilizei as marcas fonéticas e morfossintáticas.

Segundo Britto as marcas fonéticas devem ser utilizadas com bastante moderação, já que, o público não está acostumado com elas e isso quebra o efeito de verossimilhança das falas. No entanto, na minha tradução foram utilizadas uma grande

³ As *rhyiming slangs* são expressões idiomáticas que consistem na substituição de uma palavra por uma expressão idiomática que rime, com o tempo essa expressão sofre um padrão de omissão e acaba diminuindo ou se tornando apenas uma palavra, e perdendo a parte que rima. No caso de The cuckoo's calling encontrei apenas *on my jack* da qual a expressão completa é *on my jack Jones* que quer dizer *alone* (sozinho).

quantidade de marcas fonéticas diferentes para aumentar a distância entre o padrão e o não-padrão, e tentar manter o estranhamento que o dialeto do texto fonte causa. Entretanto, eu não utilizei uma gama ainda maior delas, pois, quando experimentei o texto com um exagero de marcas as falas soaram rurais. Pelo mesmo motivo algumas marcas não foram utilizadas com frequência. As marcas fonéticas que utilizei foram as seguintes:

- Gerúndio com terminação em –no:

“I seen all the photographers crowdin’ round the car as it pulled away.”

“Eu vi todos os fotógrafos **tumultuano** ao redor do carro quando saíram.”

- Infinitivos e certas palavras sem –r final:

“Why worry, love, sounds to me like you’re better off wivout ’er anyway. Let ’er be pissed off if she don’ want us to see each uvver.”

“Por que se **preocupá**, meu **amô**, parece que cê tá **melhó** sem ela de **qualqué** manêra. Deixa ela **ficá** puta da vida se ela num **qué** que a gente se vê.”

- 3ª pessoa do singular do pretérito perfeito com terminação em –ô:

“She killed huhself.”

“Ela se **matô**.”

- 3ª pessoa do plural do pretérito perfeito com terminação em -aro:

“They took ’em as babies, I dunno where they are now.”

“**Levaro** eles quando era bebê, num sei onde eles tão agora.”

- Perda do –s da primeira pessoa do plural:

“We checked the place. Empty, all the cupboards, every room. The windows were closed and bolted. We went back to the lobby.”

“Nós **checamo** o lugar. Vazio, todos os armários, cada cômodo. As janelas tavam fechadas e trancadas. **Voltamo** para o saguão.”

- Redução de “está”, “estava” e “estavam” para “tá”, “tava” e “tavam”:

“John Bristow’s not happy with the results of the inquest on his sister.”

“O John Bristow não **tá** feliz com os resultados da investigação sobre a irmã dele.”

““E was always busy.”

“Ele **tava** sempre ocupado.”

“I remember, as they were going out the door, Mr Bestigui come in.”

“Eu lembro, quando **tavam** saindo, o senhor Bestigui entrou.”

- Troca de “estou” por “tô”:

“Sorry for my crudity, but there you are.”

“Desculpa se **tô** seno grossera, mas foi bem assim.”

- Contrações de preposições + artigos:

“Packages for Macc an’ Lula.”

“Pacotes **pro** Macc e **pra** Lola.”

“Yeah, she come to our group. She wuz referred.”

“Sim, ela veio **pro** nosso grupo. Ela tinha sido encaminhada.”

- Troca de não por num:

“Di’n’t her brother tell ya?”

“O irmão dela **num** contou pro cê?”

- Redução de ditongo:

“E’s a lovely-lookin’ boy, under all that ’air”

“Ele é um rapaz de **aparência** muito bonita, de baixo de todo aquele cabelo.”

“I said to ’er, “Bring ’im along, see wevver I approve,” but she never.”

“Eu disse pra ela ‘Traz ele junto, vê se eu aprovo’, mas nunca troxe..”

“Even if she ’adn’t liked it, it woulda bin, what, another ’arf mill in the bank?”

“Mesmo se ela num gostasse, ia tê sido, o que, **otro** meio milhão no banco? “

- Redução você e vocês para cê e cês:

“Y’know what it’s like out there.”

“**Cê** sabe como é naqueles lado.”

- Troca de –em final por i:

“I wouldna ’ad the strenf to do it uvverwise.”

“Eu num ia tê coragi pra fazê isso de outro jeito.”

“She ’ad Evan, a man of ’er own.”

“Ela tinha o Evan, um homi só pra ela.”

- Adições:

“Across the eyes, and the shape of the eyebrows, y’know?”

“Nos olho, e a forma das **sombrancelha**, sabe?”

- Reduções:

“Struggling to make the rent, and me own daughter lef’ millions.”

“Com dificuldade **pra** pagá o aluguel, e minha **própia** filha deixô milhões.”

- Troca de vogais:

“Dahn be ser silly”

“Num **seje** tão idiota”

Britto considera que o melhor tipo de marcas de oralidade são as morfossintáticas por dois motivos. Primeiro, porque “as características da sintaxe oral do português variam relativamente pouco de uma região a outra” (BRITTO, 2012), e segundo, porque essas marcas geralmente duram mais que as marcas lexicais. Ele descreve então uma série de estratégias que podem ser utilizadas com esse tipo de marca. Utilizei algumas sugeridas por ele e adicionei outras que também fazem parte do português não-padrão:

- Substituição de formas verbais sintéticas (formado por um único vocábulo) por formas analíticas (compostas por um verbo auxiliar e um principal):

“Fort I was giving ’er all the fings I never ’ad.”

“Pensei que eu tava dano pra ela todas as coisa que eu nunca **tinha tido**.”

“‘E said ‘e was coming back”

“Ele disse que **ia voltá**”

“I’ll have a Big Mac.”

“Eu **vou querer** um Big Mac.”

- O uso do pronome reto na posição de objeto:

“Social Services took ‘em off me, but I sez to ‘er, wiv your money we could find ‘em, gimme a bit, not much, I dunno, coupla grand, an’ I’ll try an’ get someone to find ‘em, keep it quiet from the press, I’ll ‘andle it, I’ll keep you out of it.”

“O serviço social **tirô eles** de mim, mas eu disse pra ela, com sua grana nós pode **achá eles**, dá um poco pra mim, não muito, sei lá, uns dois mil, e eu vou tentá consegui alguém pra **achá eles**, deixa isso longe dos jornal, eu vô cuidá disso, eu vô mantê você longe disso.”

- Uso redundante de pronome sujeito:

“But when I got up to the flat, it was empty. I looked in every room and there was no one there. I opened the wardrobes, even, but nothing.”

“Mas quando **eu** entrei no apartamento, estava vazio. **Eu** olhei em cada cômodo e não tinha ninguém lá. **Eu** até mesmo abri os armários, mas não deu em nada.”

- Próclise em vez de ênclise:

“Call me Marlene, love.”

“**Me chama** de Marlene, meu bem”

- Uso do artigo definido antes de nome próprio:

“It’s nothing bad. John isn’t sure that Lula committed suicide, that’s all.”

“Não é algo ruim. **O** John não tem certeza se **a** Lola cometeu suicídio, é só isso.”

- Uso do singular para se referir a um par:

“So I pull up my pants and go running out into the lobby”

“Então eu levantei **minha calça** e voltei correndo pro saguão”

- A dupla negativa:

“She din’ like ’er neither, nor her husband.”

“Ela **num** gostava dela também **não**, nem do marido.”

- Uso de “que” após pronome interrogativo:

“Why, what was it?”

“Por que, o **quê que** era?”

- Uso não canônico de preposições:

“I come out this way ’cause I was gonna go to McDonald’s”

“Eu saí por aqui porque eu tava indo **no** McDonald’s”

- Falta de marca de concordância na 3ª pessoa do plural:

“You jus’ go wherever you want, don’t cost you nothing extra, you just get them to take you, don’t ya?”

“Você vai onde cê qué, num custa nada, você só manda **eles te levá**, né?”

- Falta de concordância nominal no plural:

“Mebbe five minutes in the middle flat,’ said Wilson. ‘A minute each for the others.’”

“Talvez **cinco minuto** no apartamento do meio, — disse Wilson — Um minuto em cada um dos outros.”

“There was a few deliveries, but it was quiet compared to how the rest of the week had been.”

“Teve **algumas entrega**, mas foi calmo comparando com como o resto da semana tinha sido.”

- Palavras e expressões gramaticais restritas à fala:

Que nem:

“You’re like her.”

“Você é **que nem** ela.”

Vai ver:

“Maybe it were a shopping list or something?”

“**Vai vê** era uma lista de compra ou algo assim?”

Aí:

“I don’t like swimming. I don’t like water over m’face. I went in the jacuzzi. And we went shoppin’ an’ stuff.”

“Eu não gosto de nadar. Não gosto d’água na cara. **Aí**, eu fui na jacuzzi. E **aí** nós foi fazê compra e tal.”

Uma estratégia geral importante é variar no uso das marcas, mas não colocá-las a todos os momentos nas mesmas situações em que poderiam ser empregadas. Isso gera uma naturalidade maior, já que, todo mundo faz de forma inconsciente uma mistura do padrão e não-padrão, em maior ou menor grau. Além disso, ao analisar o texto fonte é possível ver que isso já acontece, então julguei possível tentar utilizar as marcas nos mesmos momentos para ter uma base. Porém, não acho necessário usar sempre que o autor utiliza nem nos mesmos locais.

No caso do personagem Cormoran Strike utilizei uma variedade informal da língua que seria um meio-termo entre a linguagem padrão e a não-padrão. É possível notar, pelo inglês utilizado por ele, que isso se torna necessário devido ao fato de suas falas conterem certas contrações e expressões, apesar de suas falas conterem várias palavras como também mais comum na normal culta. Preti (2000) considera que, em um nível diastrático, essa variedade informal seria uma linguagem comum que estaria em um equilíbrio entre o padrão e o não-padrão, e teria uma grande aceitação pela classe média, pelos meios de comunicação e pelo sistema escolar. Assim, é mais raro que apareça alguma marca na fala desse personagem.

Há também o inglês jamaicano-londrino, uma variedade falada pelos imigrantes jamaicanos e alguns de seus descendentes, que consiste de uma mistura do *cockney* com o crioulo jamaicano (MENZ, 2004, p. 4). Para conseguir traduzi-lo, mantendo a decisão de não usar a variedade de um grupo específico, resolvi lançar mão de um crioulo

artificial de base portuguesa fundamentado nos crioulo cabo verdiano e no crioulo são-tomense para as poucas palavras que estavam nesse dialeto, segundo sugestão do Professor Theo Harden. As estratégias que utilizei são estas:

- “Mi nephew’s in Afghanistan”

“Me sobrinho tá no Afeganistão”

Para tentar demonstrar essa diferença na pronúncia que ocorre por causa do crioulo jamaicano, criei a palavra “me” que seria o pronome possessivo desse crioulo artificial de base portuguesa. Neste caso, baseei-me no crioulo cabo verdiano, em que uma das variantes do pronome possessivo é “*di mê*” de acordo com a Wikipédia. Como essa estratégia de tradução é algo incomum, para tornar mais fácil de entender para o leitor, preferi colocar apenas “me”, que é próximo de “meu”.

- “She was thinking of doing a job over there; asking me where tuh stay, what’s it like”

“Ela tava pensando em fazer um trabalho lá; me perguntando nondi ficar, como é lá.”

A autora representa o sotaque do crioulo jamaicano por meio de uma marca fonética no *to* que marca infinitivo. Como, em português, não temos uma palavra que tenha o mesmo uso, transferi a marca fonética para o verbo. Porém, ao pesquisar no dicionário português-são-tomense, descobri que não há muita diferença forma e fonética que a palavra *ficar* apresenta neste crioulo, que é *fika*. Desse modo, mudei a referência para a palavra *onde*, a qual, no crioulo são-tomense, é *nondji*, então, tirei o *j* para tornar mais fácil para o leitor compreender.

- “I been knocking around the security game forra long time.”

“Tô nesse negócio de segurança parrum bom tempo.”

Apesar de, no inglês, a diferença ser só na pronúncia, resolvi fazer uma mudança na forma também. No crioulo cabo verdiano, a preposição *por* é a palavra *pâ*, assim, para manter o som do ‘r’ mais longo, que está no inglês, misturei a preposição do português brasileiro com a do crioulo cabo verdiano. Como, em inglês o ‘r’ tem um som mais alongado, e ela faz essa junção com o artigo indefinido, preferi fazer o mesmo.

- “He’d swapped with me the previous month so I could sort out a bit of fambly business.”

“Ele tinha trocado comigo no mês anterior, aí eu pude ajeitar um negóxo de família.”

Utilizei a mesma estratégia do “*tuh stay*”. *Fambly* é a palavra do crioulo jamaicano para *família*. Ao pesquisar a palavra *família* no dicionário de crioulo são-tomense, descobri que essa palavra não sofre alguma alteração. Por outro lado, *negócio* se escreve *nogoxo*, então, escolhi esta palavra. Para evitar um maior estranhamento do leitor, além da palavra no crioulo jamaicano não ser muito diferente do inglês britânico, troquei o primeiro “o” por um “e”, ficando mais próximo da palavra em português.

- “He didn’t need me tuh stay with him there”

“Ele não plexisava que eu ficasse com ele lá.

Essa é a última representação de crioulo jamaicano no livro. Precisei modificar a palavra na qual ocorria o crioulo pelo mesmo motivo mencionado para o “*tuh stay*”, também usei uma palavra do crioulo são-tomense por meio do dicionário, mas dessa vez, não pensei ser necessário fazer qualquer modificação.

Assim, pode ser que essa combinação de todas essas estratégias que usei para traduzir o *cockney* e o inglês jamaicano-londrino levem a uma tradução sem a utilização de uma variedade específica, que me parece ser o objetivo que PYM (2000) propõe para traduzir uma variedade dialetal, o que ele explica da seguinte forma:

Quando tradutores são confrontados com marcadores de um variedade, o que deve ser traduzido não é a variedade do texto fonte (tal fator, por definição, não é passável, e a tradução é de qualquer forma a substituição da variedade base do texto fonte). O que deve ser traduzido é a variação, a alteração sintagmática da distância, o desvio relativo da norma textual ou genérica. Se essas mudanças podem ser traduzidas, como geralmente é o caso, então pode se dizer que os marcadores foram traduzidos, e nenhuma reclamação deve ser feita. (PYM, 2000).⁴

Porém, parece-me que todas essas estratégias que usei só se tornam viáveis no meio editorial com o uso de notas de rodapé ou uma introdução, já que, a variação linguística poderia causar um estranhamento para parte do público em razão do contexto da tradução de variação linguística no Brasil. Haveria ainda o agravante do fato de que as editoras impõem mais restrições no caso de livros *best-seller*, como elucidado por Marie Helene Torres (2009).

Por isso o estudo da tradução de variação linguística no meio acadêmico se faz importante, já que tem-se nesse ambiente mais liberdade para explorar as diferentes possibilidades de estratégias, as quais permitem ao tradutor em formação compreender melhor o seu processo de trabalho e, desse modo, tornar-se um profissional mais bem preparado para lidar com essas questões.

⁴ "When translators are confronted with the markers of a variety, the thing to be rendered is not the source-text variety (such things, by definition, do not move, and translation is in any case the replacement of the base source-text variety, by definition). The thing to be rendered is the variation, the syntagmatic alteration of distance, the relative deviation from a textual or generic norm. If those shifts can be rendered, as is usually the case, then the markers may be said to have been translated, and no complaint should ensue."

4. A de álbi: O Relatório.

4.1 Nomes próprios.

Texto fonte	Tradução
Lula Landry	Lola Landry
Dez	Dé

Preferi mudar alguns nomes para evitar o estranhamento e o incômodo durante a leitura. No caso de *Lula*, no Brasil faz-se relação com o animal e o apelido do ex-presidente brasileiro, e eu mesmo, após meses trabalhando com esse texto, não consegui me acostumar. Procurei no site ‘20.000 names’ o significado de *Lula* e descobri que era um apelido para Louise, mas preferi utilizar Lola por ter uma sonoridade e estrutura parecidos com o nome original.

No caso do nome *Dez* os brasileiros relacionariam com o numeral. Não a encontrei no mesmo site que descobri o que era o outro nome, mas ao buscar na Wikipédia, encontrei algumas personalidades com esse apelido e cujos nomes eram Desmond. Preferi manter o nome como apelido e usei Dé.

Texto Fonte	Tradução
Redbourne Street	Redbourne Street
Barking Road	Barking Road
Hammersmith	Harmmersmith

Optei por manter os nomes das ruas em inglês, como um recurso para ajudar na ambientação do leitor, e lembrá-lo que a história se passa em Londres. Como os nomes seriam mantidos na língua original, deixei também as palavras *Street* e *Road* em inglês.

4.2 Neologismo.

Texto Fonte	Tradução
<p>‘She wuz depressed. Yeah, she wuz on stuff for it. Like me. Sometimes it jus’ takes you over. It’s an illness,’ she said, although she made the words sound like ‘it’s uh nillness’.</p> <p><i>Nillness</i>, thought Strike, for a second distracted. He had slept badly. <i>Nillness</i>, that was where Lula Landry had gone, and where all of them, he and Rochelle included, were headed. Sometimes illness turned slowly to nillness, as was happening to Bristow’s mother... sometimes nillness rose to meet you out of nowhere, like a concrete road slamming your skull apart.</p>	<p>Ela tava com depressão. Isso, ela tava tomano umas parada por causa disso. Que nem eu. Às vez isso toma conta de você. É uma enfermidade. — ela disse, apesar de ter feito as palavras soarem como “É u’a inanidade”.</p> <p><i>Inanidade</i>, Strike pensou por um segundo, distraído. Ele havia dormido mal. <i>Inanidade</i> é para onde Lola Landry fora, e para onde todos, incluindo ele e Rochelle, estavam se direcionando. Algumas vezes, a enfermidade se tornava lentamente em inanidade, como estava acontecendo com a mãe de Bristow... Algumas vezes, a inanidade surgia do nada para te encontrar, como uma pista de concreto arrebetando seu crânio em pedaços.</p>

Nesse trecho, Rowling criou um neologismo. Ela juntou a palavra *nil*, que, de acordo com o *Oxford*, significa nada ou zero, com o sufixo *-ness*, que denota um estado ou condição. Assim, pode-se inferir que *nillness* significa ser vazio ou nada.

Quando me deparei com essa palavra pensei que não havia nenhum significado, porém, ao tentar traduzir o parágrafo seguinte, não fazia sentido. Assim sendo, resolvi desmembrar a palavra e descobri o significado de *nil*. Depois, procurei um jeito de relacionar *doença* ou um sinônimo a uma palavra que significasse ser nada ou algo parecido. Ao procurar no dicionário Houaiss de Sinônimos, encontrei *inanidade*, que, entre suas acepções “vaziez de matéria, conteúdo ou atividade; vacuidade” e “Não existência de uma coisa ou ser” como um termo da filosofia. Assim, escolhi *enfermidade* que tem uma estrutura e som parecidos com *inanidade* e para manter a confusão que o personagem tem ao ouvir essa palavra.

Apesar de não ter traduzido com um neologismo, creio que essa palavra seja desconhecida entre o público geral, que é um mais aspecto em comum com o termo original.

4.3 Música.

O seguinte trecho de um *rap* aparece em certo momento do capítulo 8 da parte 3 do livro. Por ser uma música fictícia, preocupei-me em dar ênfase à rima e traduzir o significado.

Texto Fonte	Tradução
No hydroquinone, black to the backbone,	Sem hidroquinona, nego até no tutano,

Primeiro pensei em traduzir *backbone* como cromossoma para manter a rima interna e a rima com o próximo verso, mas essa palavra não traduzia bem o que era dito no texto original e acredito que deixa o texto sem lógica. Então, inseri *tutano* que creio ser uma ótima saída para traduzir *backbone*, já que além ser uma parte interna do corpo, também tem a acepção de ter firmeza no caráter.

Texto fonte	Tradução
Takin' Deeby lightly, better buy an early tombstone	Quer zuar o Deeby, se prepara para o dano.

Nesse verso precisei de me afastar um pouco do texto original para conseguir traduzir. “*Takin' Deeby lightly*” quer dizer subestimar o Deeby, mas, como não encontrei um sinônimo mais coloquial para “subestimar” tentei criar uma frase com o mesmo significado de outra forma que tivesse um tom mais coloquial. Por fim, também alterei a outra frase para conseguir fazer a rima com o verso anterior.

Texto fonte	Tradução
I'm drivin' my Ferrari —fuck Johari — got my head on straight	Dirijo minha Ferrari, foda-se Johari, aqui eu sou o sheik

Johari é relativo a Janela de Johari que, segundo a Wikipédia, “é uma ferramenta conceitual, criada por Joseph Luft e Harrington Ingham em 1955, a qual, tem como objetivo auxiliar no entendimento da comunicação interpessoal e nos relacionamentos com um grupo”. O termo é explicado em um capítulo anterior do livro durante a fala de uma personagem.

Got my head on straight significa *estar de cabeça erguida*, de acordo com o Dicionário de expressões e locuções da língua portuguesa esta expressão significa “Atitude altaneira ou soberba, de quem se considera confiante e senhor de si, ou de quem mantém a dignidade em situações difíceis”. Assim, usei *sheik* para fazer a rima com o verso seguinte, como não consegui traduzir o *Mister Jake*, e traduzir esse sentido de se sentir superior.

Texto fonte	Tradução
Nothin’ talks like money talks —I’m shoutin’ at ya, Mister Jake	O dinheiro é quem manda, isso é pro cê, Mister Jake.

Preferi manter o *Mister Jake* por não conseguir encontrar uma tradução satisfatória. *Jake* pode ter vários significados, e ainda, precisa estar relacionado com o nome do álbum “*Jake on my jack*”, do *rapper* fictício Deeby Macc. Por não haver nenhum personagem ou outra referência a isso no livro não me pareceu importante, assim sendo, preferi deixar sem tradução.

4.4 Gírias e expressões idiomáticas.

Texto Fonte	Tradução
‘She looked pissed off ?’	— Ela parecia de saco cheio ?
‘Yeah, really pissed off .’	— Aham, realmente de saco cheio .
‘Suicidal pissed off ?’	— De saco cheio do tipo suicida?
‘No,’ said Wilson. ‘Angry pissed	— Não — respondeu Wilson — De

off.	saco cheio do tipo irritada.
-------------	-------------------------------------

Ao consultar no dicionário Michaelis bilíngue encontrei a acepção para *pissed off* como “de saco cheio, zangado, irritado, puto da vida”. Fiquei entre *de saco cheio* e *puto da vida* por serem expressões idiomáticas, porém, pelo contexto da conversa, a expressão teria que passar mais de uma ideia para Strike ficar em dúvida do estado de humor de Lula Landry, então, exclui *puto da vida* por ter somente a acepção de estar bravo.

Texto Fonte	Tradução
I heard the paps shouting her name outside.	Eu ouvi os paparazzi gritarem o nome dela lá fora.
Yeah. He had. Two uniformed coppers in a panda car .	Aham. Ele chamou. Dois policiais uniformizados numa viatura .
Plain-clothes police had arrived by this time.	Os detetives já tinham chegado nesse momento.

Nesses casos não haviam gírias para traduzir fazendo apenas uma substituição por outra equivalente no português, por conseguinte, traduzi utilizando substantivos comuns que usamos no dia-a-dia. Para *policia* até temos ‘PM’, porém é muito específico do contexto brasileiro e não é meu objetivo fazer uma adaptação. Há também a opção “tira”, porém me parece uma gíria que caiu em desuso e, por isso, soa artificial.

Texto Fonte	Tradução
Robson called me roundabout four in the	Eu devia tá de folga naquela noite, mas o

afternoon, said he had this stomach bug , felt really bad with it.	Robson me ligou lá pelas quatro da tarde, dizendo que ele tava com diarreia e se sentindo muito mal.
---------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Apesar de haver gírias para traduzir *stomach bug*, a melhor que encontrei foi *piriri*, considerando que, as demais me pareciam muito desconhecidas. Porém, essa expressão me soava um pouco estranho para um personagem londrino, talvez por essa ser uma palavra derivada do tupi. Então preferi a *diarreia*, que, apesar de perder um pouco do tom coloquial, parece-me mais adequada.

Texto Fonte	Tradução
It's been changed since she died, because half the Met knew it by the time they were finished,' said Wilson.	Foi mudado desde que ela morreu, porque metade da polícia de Londres sabia a senha quando os apartamentos foram terminados — disse Wilson.

De acordo com o dicionário *Oxford*, *the Met* é uma gíria para a polícia metropolitana de Londres. Considerando ser algo muito específico preferi não tentar criar uma gíria, pois os leitores só entenderiam por meio de uma nota de rodapé. Optei, nesse caso por utilizar o genérico *polícia de Londres*.

Texto Fonte	Tradução
That was 'er name, was it? Yeah, once. She come along in a fuckin' car with a driver to pick Lula up from seein' me.	Esse era o nome dela, num era? Sim, uma vez. Ela apareceu na porra de um carro com um motorista pra pegá a Lola depois

Like Lady Muck out the back window, sneerin' at me. She'll be missin' all of that now, I 'spect. In it for all she could get.	de me visitá. Toda metida na janela de trás, com aquele sorrisinho debochado pra eu. Ela vai senti falta de tudo aquilo agora, eu espero. Só tava interessada no que podia ganhá.
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

O dicionário Oxford coloca a acepção de *Lady Muck*, “uma mulher que pensa ser muito importante e deve ser tratada melhor do que todos”. Pensei em utilizar o termo “rainha da cocada preta”. Segundo o Dicionário de locuções e expressões da língua portuguesa “rei da cocada preta” significa “o bom, o melhor, o mais bonito, o maior”. Porém, novamente me soou algo muito ‘brasileiro’, assim, preferi utilizar o termo *metida*, que segundo o Houaiss quer dizer ‘mulher presunçosa’.

Texto Fonte	Tradução
Yeah, an' I told 'er ev'rything I knew. 'E was an African student. Lived upstairs from me, jus' along the road 'ere, Barking Road, wiv two others. There's the bookie 's downstairs now. Very good-looking boy. 'Elped me with me shopping a couple of times.	Aham, e eu disse pra ela tudo que eu sabia. Ele era um estudante africano. Vivia no andá de cima, bem nessa rua aqui, <i>Barking Road</i> , com uns outro dois. Tem um bookmaker no andá de baixo hoje em dia. Um rapaz muito bonito. Me ajudô com as compra umas duas vez.

Apesar de eu não ter encontrado uma gíria genérica para ‘agente de apostas’ que tem por significado *bookie*, utilizei o estrangeirismo *bookmaker* que encontrei no Houaiss, já que é comum o uso de palavras em inglês aqui no Brasil.

Texto Fonte	Tradução
‘People like Lula,’ said Strike, feeling his way, ‘can be spoiled. Treat people badly. They’re used to getting their own—’	Pessoas como a Lola — disse Strike procedendo com cuidado — podem ser mimadas. Tratam as pessoas mal. Elas estão acostumadas a conseguir seus próprios...

Por não ter encontrado expressão idiomática que tivesse a acepção de “feeling his away” explicitiei o significado na frase.

Texto Fonte	Tradução
‘Tha’s from “Hydroquinone”,’ she said. ‘On <i>Jake On My Jack</i> .’	Isso é de “Hidroquinona” — ela disse — de <i>Jake On My Jack</i> .

O nome do álbum musical fictício citado pela personagem contém uma *rhyming slang*. As *rhyming slangs* são expressões idiomáticas típicas do *cockney* que consistem na substituição de uma palavra por uma expressão idiomática que rime, com o tempo essa expressão sofre um padrão de omissão e acaba diminuindo ou se tornando apenas uma palavra, e perdendo a parte que rima.

No caso de *The Cuckoo’s Calling* encontrei apenas “*on my jack*”, da qual a expressão completa é *on my Jack Jones* que quer dizer *alone* (sozinho). Como não traduzi *Jake* (veja a parte sobre tradução de música), preferi manter *on my jack* sem tradução também. Outro motivo foi a *rhyming slang* ser algo muito específico do *cockney* algo que seria muito difícil de representar em português sem usar algo como

uma nota do tradutor. Além disso, não faz diferença para a história isso estar ou não traduzido.

Texto fonte	Tradução
The shocking-pink Lycra, tight on the rolls of fat spilling over the waistband of her leggings, rippled as she leaned forward to tap her cigarette delicately into the ashtray.	A lycra rosa choque, apertada nos pneus de gordura que caíam por cima da cintura da legging, ondulou quando ela se inclinou para frente para dar batidinhas delicadas com o cigarro no cinzeiro.

Apesar de ser uma expressão razoavelmente comum e já conter a referência a *gordura* em sua acepção, creio que utilizar apenas *pneu* ficaria estranho, pois, no começo da narração não dá a ideia clara de que o narrador está falando de uma parte do corpo. Então, para o leitor se situar melhor adicionei o “de gordura”.

4.5 Palavras chulas.

Texto fonte	Tradução
Them Bestiguis? A bit. She din’ like them. That woman’s a bitch ,’ said Rochelle, with sudden savagery.	Os Bestigui? Um poco. Ela num gostava deles. Aquela mulher é uma bruxa . — Rochelle falou com ferocidade de repente.
The mother’s a right mad bitch , though.	Mas a mãe é uma verdadeira cobra doida.
So I pull up my pants and go running out into the lobby, and there’s Mrs Bestigui, shaking and screaming and acting like one	Então eu levantei minha calça e voltei correndo pro saguão, e a senhora Bestigui já tava lá, tremendo e gritando e agindo

mad bitch in her underwear.	como uma puta louca de calcinha e sutiã.
There was that little black bitch , Raquelle, or whatever she called 'erself. Leechin' all she could outta Lula.	Tinha aquela vaquinha negra, Raquelle, ou seja lá como que ela se chamava. Sugano tudo que ela podia da Lola.
sleepin' with Lula's boyfriend the night she fuckin' died. Nasty fuckin' bitch.	Dormino com o namorado da Lola na noite que ela morreu. Aquela puta nojenta.

A palavra *bitch* tem um sentido um pouco amplo e, no português, não temos uma ofensa para mulheres que pode ser utilizada de forma tão versátil quanto esse. Por esse motivo utilizei várias palavras dependendo do contexto tentando passar o melhor significado. *Put*, apesar de ser um xingamento bem forte, está mais relacionado com uma mulher devassa que seria o caso do último exemplo na tabela acima, já o terceiro exemplo, acredito ser só um xingamento. Quando o significado parecia tratar de uma mulher desagradável, preferi utilizar cobra ou bruxa. Usei 'vaca' como uma ofensa genérica também, pois, foi o que entendi estar no original.

Texto fonte	Tradução
'No fuckin' chance,' said Rochelle.	Nem fodeno.
In what way was he a twat?	Em que sentido ele era um zé buceta?

Essas duas expressões eu já conhecia, porém, não as encontrei nos dicionários Aurélio, Houaiss ou Michaellis. É possível, no entanto, encontrá-las no site Dicionário Informal, que é um dicionário online em que qualquer um pode adicionar acepções. 'Zé

buceta’ me parece uma boa tradução para *twat* por também ter sentido de idiota e manter a referência ao órgão sexual feminino.

Texto fonte	Tradução
I said good morning, and I asked about the snow, 'cause she had some in her hair; she was shivering, wearin' a skimpy little dress. She said it was way below freezing, something like that. Then she said, "I wish they'd fuck off . Are they gonna stay there all night?" "Bout the paps.	Eu disse bom dia, e perguntei sobre a neve, porque tinha um pouco no cabelo dela, ela tava tremendo, usando um vestidinho fino. Ela disse que estava abaixo de zero, alguma coisa assim. Então disse: "Eu queria que eles fossem pro inferno . Eles vão ficar aí a noite toda?" Sobre os paparazzi.

Preferi não utilizar “se fodessem” ou alguma expressão parecida, pois me parece que ela é um xingamento genérico ou tem apenas a acepção de desejar que alguém “se dê mal”. Preferi me utilizar da expressão “ir para o inferno” por manter o tom mais pesado, pela carga negativa que carrega, e, por ter achado no Dicionário de locuções e expressões da língua portuguesa a acepção de mandar embora.

Texto fonte	Tradução
I ain't gonna lie to ya, I've had a bloody hard life.	Num vô menti pro cê, tive uma vida difícil pra caramba.
I don't bloody know.	Eu num sei, droga.

A palavra *bloody* apesar de ser empregada do mesmo modo que *fucking* no inglês britânico tem uma carga mais leve. Por esse motivo traduzi com expressões e

palavra de baixo calão mais leves também. É interessante notar inclusive que a variedade dos usos de *bloody* exige cuidado para utilizar traduções diferentes dependendo do contexto.

4.6 Palavras rebuscadas.

<p>The way she bent her body towards him, the way she pushed straw-like strands of hair out of her pouchy eyes, even the way she held her cigarette; all were grotesquely coquettish.</p>	<p>O modo que inclinava o corpo em direção a ele, o modo que ela moveu seus cabelos parecidos com palha da frente de seus olhos inchados para trás da orelha, até mesmo o modo como ela segurava o cigarro, tudo era de um coquete grotesco.</p>
<p>And me dream come true,' she added, with a ghastly show of pathos. 'She come'n' found me.</p>	<p>E o meu sonho se tornou realidade, — adicionou, com uma demonstração medonha de <i>páthos</i> — Ela veio e me achô.</p>
<p>She 'ad Evan, a man of 'er own. I told 'er I disapproved, mind,' said Marlene Higson, with a pantomime of strictness. 'Oh yeah. Drugs, I've seen too many go that way.</p>	<p>Ela tinha o Evan, um homi só pra ela. Mesmo assim, eu disse que eu desaprovava — disse Marlene Higson, com uma pantomima de severidade — Oh, sim. As droga, já vi gente demais indo pra esse caminho.</p>
<p>Strike then listened to a diatribe about the treatment she had received from Lula's adoptive family, following the model's</p>	<p>Strike então ouviu uma diatribe ao tratamento que ela recebeu da família adotiva de Lola, após a morte da modelo.</p>

death.	
--------	--

Mesmo que eu acredite que o público geral não vá compreender essas palavras, resolvi mantê-las e não explicitar seu significado, pois, acredito que seja intenção da autora demonstrar um pouco da sua erudição através delas.

4.7 Itens culturais.

Texto fonte	Tradução
Strike ordered pie and mash off the scrawled menu board on the back wall, pleased to reflect that he could charge the £4.75 to expenses.	Strike escolheu uma torta de carne com purê no painel com o cardápio ilegível afixado na parede de trás e ficou grato ao pensar que poderia pagar as 4,75 libras cobradas.

Um *pie and mash* é um prato típico do *East end* londrino, é considerado uma refeição da classe trabalhadora. Além dessas questões culturais, o prato por si só é bem diferente do que estamos acostumados no Brasil, ele consiste de uma torta fina de carne moída, purê de batatas, molho de salsa e algumas vezes é acompanhado de carne de enguia. Acredito que apenas uma nota do tradutor, com uma descrição e as informações culturais não seria o bastante para o leitor conseguir entender e visualizar bem do que se trata. Desse modo preferi realizar apenas uma descrição breve com os dois alimentos principais do prato.

Texto fonte	Tradução
-------------	----------

And then,' said Marlene, harsh reality clanging down amidst the vague impressions of teacups and doilies , 'I finds out I'm expecting.'	E aí, — disse Marlene, a dura realidade ressoava entre as impressões vagas sobre xícaras de chá e toalhinhas de crochê — Eu descobri que eu tava de barriga.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Não estou certo de que não temos esse objeto no Brasil ou se apenas damos um nome diferente que não é tão específico. De acordo com o Wikipédia, um *doily* é feito de papel ou em chochê e pode ser usado como um item decorativo para proteger superfícies, fazer um arranjo de flores ou ser colocado sob um bolo ou outra comida doce em um prato. Aqui também, pensei ser melhor fazer uma descrição breve do item: adicionei o diminutivo à *toalha* para o leitor conseguir visualizar melhor como algo pequeno e gracioso.

4.8 Medidas.

Texto fonte	Tradução
I'll have a pint of Carling, if you twist my arm.	Eu vou querê uma Carling, se você insiste muito.

Como não utilizamos o termo quartilho (*pint*) para medir nossas bebidas no Brasil preferi apagar a referência do que usar o termo original que muitas pessoas provavelmente não saberiam quanto é, ou adaptar para uma medida equivalente como, porexemplo, litros ou mililitros.

4.9 Evitando repetições.

Texto fonte	Tradução
‘You’re ex-milit’ry, Mister Bristow said.’	— Você é ex-militá, o senhor Bristow
‘Yeah,’ said Strike.	disse.
‘Mi nephew’s in Afghanistan,’ said	— Sim — respondeu Strike.
Wilson, sipping his tea. ‘Helmand	— Me sobrinho tá no Afeganistão —
Province.’	comentou, bebendo do chá — Província
‘What regiment?’	de Helmand.
‘Signals,’ said Wilson.	— Qual regimento?
‘How long’s he been out there?’	— Comunicações.
‘Four month. His mother’s not sleeping,’	— Faz quanto tempo que ele tá lá?
said Wilson. ‘How come you left?’	— Faz quatro mês. A mãe dele num tem
‘Got my leg blown off,’ said Strike, with	dormido nada. Como você saiu?
an honesty that was not habitual.	— Uma explosão destruiu minha perna —
	respondeu Strike, com uma honestidade
	que não era habitual.

No texto fonte, há excesso de narrações para indicar quem está falando, algo que me pareceu desnecessário, já que só duas pessoas conversam. Além de deixar o texto enfadonho devido às repetições, motivos pelos quais preferi retirar tais trechos. Em outros momentos nos quais precisei manter o verbo, mudei para algo que passasse a ideia inferida pelo contexto.

Texto Fonte	Tradução
‘You a friend of his?’	— Amigo dele?
‘Yeah. Well, not exactly a friend. He’s hired me. I’m a private detective.’	— Sim. Bem, não exatamente um amigo. Eu sou um detetive particular.
She wuz depressed. Yeah, she wuz on stuff for it.	Ela tava com depressão. Isso, ela tava tomano umas parada por causa disso.
‘And you got talking?’	— E vocês começaram a conversar?
‘Yeah.’	— Aham.
‘You and Lula talked to each other a lot, I suppose, did you?’	— Você e a Lola se falavam bastante, eu suponho, não é?
‘Yeah, we did, at f— Yeah, we did.’	— É, a gente se falava, no co... É, a gente se falava.
‘You can see why she’d want you as a friend, someone more down-to-earth...’	— Você pode ver por que ela queria você como amiga, alguém mais realista...
‘Yeah.’	— Uhum.

No texto de partida, os personagens respondem positivamente usando apenas *yeah*, razão pela qual, preferi utilizar uma variedade de sinônimos, dependendo do contexto, para evitar a repetição.

5. Cai o pano: Considerações finais

A variação linguística é um campo fértil para a tradução e a literatura devido a suas várias possibilidades e interdisciplinaridade, por estar relacionada com conhecimentos de sociolinguística, fonética e fonologia. Além disso, a representação de um dialeto no texto é um meio de dar conotações diferentes e mais profundas à história contada, assim como criar relacionamentos mais complexos entre os personagens e o leitor. Desse modo, ao traduzir utilizando por um meio que esses elementos sejam apagados, detalhes importantes são perdidos.

Então, creio ser primordial que o tradutor faça o melhor de si para utilizar os recursos a sua disposição e tentar manter essas características. Entre as várias estratégias possíveis, a que utilizei aqui, traduzir utilizando uma variedade não-padrão de uso comum, creio ter alcançado meu objetivo e tornado possível manter os atributos essenciais dos dialetos que estavam no texto fonte, respeitando as intenções da autora.

Por fim, ao estudar essas questões durante o período de ensino universitário, o tradutor aprendiz estará mais preparado para tomar decisões mais bem fundamentadas e com maior facilidade ao se deparar com a variação linguística enquanto trabalha no mercado editorial. Podendo assim tentar balancear melhor os propósitos da editora e do autor, para que o texto seja menos afetado.

6. Um corpo na biblioteca: Referências

Bibliografia

- ALKMIN, Tânia Marta. Sociolinguística. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. **Introdução à linguística**: domínios e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2001. apud REIS, Deborah Cristina Guedes dos; HENRIQUE, Maria Stefânia Caldeira; FILGUEIRAS, Nathália Louise Corvello.
- Traduzindo The Shining**: Uma realidade Assustadora. 2011. 195 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras Tradução Inglês, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- AZEVEDO, Milton M.. **Orality in translation**: literary dialect from english into Spanish and catalan. *Sintagma*, Berkeley, v. 10, p.27-43, 1998.
- ILARI, Rodolfo; BASSO, Renato. **O português da gente**: a língua que estudamos a língua que falamos. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. São Paulo: Melhoramentos, [195-?]. apud MILTON, John. **O clube do livro e a tradução**. Bauru: EDUSC, 2002.
- ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. Algumas reflexões sobre a ética na tradução. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, n. 24, p.300-344, 2005.
- GALBRAITH, Robert. **The Cuckoo's Calling**. Londres: Sphere Books, 2013.
- HICKEY, Raymond. **Studying Varieties of English**. 2014. Disponível em: <<https://www.uni-due.de/SVE/>>. Acesso em: 20 maio 2014.
- HANES, Vanessa Lopes Lourenço. A tradução de variantes orais da língua inglesa no português do Brasil: uma aproximação inicial. In: **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 13, p.178-196, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p178>>. Acesso em: 02 abr. 2014.
- LANDERS, Clifford E. **Literary translation**: a practical guide. Clevedon (Inglaterra): multilingual Matters, 2001.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. 2. ed. São Paulo: Parábola, 2008.
- MENZ, Jessica. **London Jamaican**: Jamaican Creole in London. Munique: Grin Verlag Gmbh, 2008.
- MILTON, John. **O clube do livro e a tradução**. Bauru: EDUSC, 2002.
- PAGANINE, Carolina. Traduzindo a Variação Linguística em Três Contos de Thomas Hardy. **Eutomia**, Recife, n. 10, p.184-199, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistaeutomia.com.br/v2/wp-content/uploads/2013/01/Traduzindo-a-variacao-linguistica-em-três-contos-de-Thomas-Hardy.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2014.
- PYM, Anthony. **Translating Linguistic Variation**: Parody and the Creation of Authenticity. 2000. Disponível em: <<http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/authenticity.html>>
- PRETI, Dino. **Sociolinguística**: os níveis da fala: Um estudo sociolinguístico do Diálogo na Literatura Brasileira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

RAMOS PINTO, Sara. **How important is the way you say it?** A discussion on the translation of linguistic varieties. Target, Londres, v. 22, n. 2, p.289-307, 2009.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

TORRES, Marie Helene. **Best-sellers em tradução**: o substrato cultural internacional. Alea, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p.184-199, dez. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000200006>. Acesso em: 02 abr. 2014.

Dicionários

ARAÚJO, Gabriel Antunes de; HAGEMEIJER, Tjerk. **Dicionário Livre do Santomé-Português**. São Paulo: Hedra, 2013.

CAMBRIDGE Dictionaries Online. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/>>. Acesso em: outubro. 2013.

DICIONÁRIO Houaiss Eletrônico. Versão 3.0, Editora Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

DICIONÁRIO Informal. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/>>. Acesso em: outubro 2013.

DICIONÁRIOS Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: outubro. 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (Org.). **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

GLOSSARY of Jamaican Reggae-Rasta words, expressions, and slang. Disponível em: <<http://www.speakjamaican.com/jamaican-slang-glossary.html>>. Acesso em: outubro. 2013.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS (Org.). **Dicionário Houaiss**: sinônimos e antônimos. São Paulo: Publifolha, 2012.

JAMAICAN Patwah: Patois and Slang Dictionary. Disponível em: <<http://jamaicanpatwah.com/>>. Acesso em: outubro. 2013.

LANDO, Isa Maria. **Vocabulando**: Vocabulário Prático Inglês-Português. São Paulo: Disal, 2006.

OXFORD Dictionaries. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/>>. Acesso em: agosto. 2013.

ROCHA, Carlos Alberto de Macedo; ROCHA, Carlos Eduardo Penna de M.. **Dicionário de locuções e Expressões da língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

THE Online Slang Dictionary. Disponível em: <<http://onlineslangdictionary.com/>>. Acesso em: outubro. 2013.

URBAN dictionary. Disponível em: <<http://www.urbandictionary.com/>>. Acesso em: outubro. 2013.

Sitografia

FINCH, Charles. **The master is back in 'The Cuckoo's Calling**. Disponível em: <<http://www.usatoday.com/story/life/books/2013/07/24/the-cuckoos-calling/2581907/>>. Acesso em: 05 maio 2014.

KAKUTANI, Michiko. **A Murder Is Solved, a Sleuth Is Born**: In J. K. Rowling's 'Cuckoo's Calling,' Model Dies, but Why?. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/07/18/books/in-j-k-rowlings-cuckoos-calling-model-dies-but-why.html?pagewanted=all&_r=1>. Acesso em: 05 maio 2014.

MCDERMID, Val. **Addicted to crime fiction**. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2013/jul/11/val-mcdermid-addicted-crime-fiction>>. Acesso em: 29 set. 2013.

VELLOSO, Beatriz. **A magia da tradução**: Autora das versões brasileiras de Harry Potter, Lia Wyler conquista leitores e lança livro sobre a história de sua profissão no país. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR61396-6011,00.html>>. Acesso em: 20 maio 2014.

ROBERT Galbraith. Disponível em: <<http://robert-galbraith.com/>>. Acesso em: 05 maio 2014.

WANSELL, Geoffrey. **Crime**. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/home/books/article-2318313/CRIME.html>>. Acesso em: 29 set. 2013.

WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/>>. Acesso em: 05 maio 2014.

WIKIPÉDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/>>. Acesso em: 05 maio 2014.

Livros e contos utilizados nos títulos dos capítulos

CHRISTIE, Agatha. **Cai o pano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **M ou N?** São Paulo: L&PM Pocket, 2011.

_____. **Seguindo a correnteza**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

_____. **Um corpo na biblioteca**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho**: texto integral. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.

O Intérprete Grego. In: _____. **Memórias de Sherlock Holmes**. São Paulo: L&PM Pocket, 2005.

UM CASO de Identidade. In: _____. **As Aventuras De Sherlock Holmes**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FRENCH, Tana. **O Passado é um Lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

GRAFTON, Sue. **'A' de álibi**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, c1993

JAMES, P. D.. **Segredos do Romance Policial**: História das histórias de detetive. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

MCDERMID, Val. **Prelúdio para a Morte**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2009.

RAPHAEL, Lev. **Colóquio mortal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.